

تجليات صورة الفرس فى معلقة امرؤ القيس الكندى

نجيب عثمان أيوب*

ملخص

تعددت القراءات حول معلقة امرؤ القيس الكندى، متراوحة بين الاتهامات والتأويلات، مما يضعنا أمام نص جدير بقراءة متأنية قادرة على فض أسرارهِ وكشف مكنوناته. وكانت صورة الفرس مفتاحاً لهذه القراءة التى وجدت فيها بؤرة لتلك المعلقة وعباراتها المركزية حيث تجلى فيها صورة الفرس مرتبطة بكافة صور المعلقة (من المقدمة الطللية، ومروراً بمغامرات الشاعر مع النساء وليله الطويل المحمل بالهموم، وانتهاء بصورة السيل بشير الخير والنماء)، فقد جاء الفرس نشيطاً متوقداً كما تمنى الشاعر للسيل المنتظر، وكما حاول أن يظهر نفسه هو بهذه المواصفات، كان الفرس مغايراً تماماً لصورة الطلل الهامد والليل المظلم غزير الهموم، ليعكس الشاعر إحساساً بالرغبة فى الانطلاق والحضور الفاعل، فى هذا الكائن الذى صورهِ فى مشاهد أسطورية وبلغة موحية بهذه الرغبة، فكانت صورة الفرس قلب المعلقة أو جملتها الأم أو النواة التى التفت حولها خيوط تلك القصيدة، مما يثبت لهذه القصيدة وحدة من نوع ما، طالما اتهمت القصيدة الجاهلية بالتفكك فى غياب إدراك تلك الوحدة.

* مدرس الأدب الجاهلى بقسم اللغة العربية، كلية الآداب - جامعة حلوان.

Manifestations of the Image of the Steed in the *Mu'allaq*a of Imru'al-Qays Al-Kindi

Nageeb Osman

Abstract

There have been several readings of the *mu'allaq*a [hanging poem/scroll or suspended ode] of Imru'al-Qays Al-Kindi, either to interpret or disparage. This places us in front of a text deserving of a close and careful reading that is capable of revealing its mysteries. The image of the steed has been a key to such reading, making it the center of this *mu'allaq*a and its central phrases. This image appears to be connected to most parts of the *mu'allaq*a (beginning with the introductory lamentation of the ruins, passing by the poet's womanizing, his long distressful night, and ending in the image of the rainfall that is symbolic of good and prosperity).

The steed appeared to be vigorous and lively, just as the poet wished of the anticipated downpour, and just as he tried to represent himself to be. The horse was totally different from the lifeless image of the ruins and the dark distressing night, in order to reflect the poet's wish of liberty and active presence, represented by this creature in legendary scenes and inspiring language. So, the image of the steed became the heart of the *mu'allaq*a or the center around which all threads of this ode gather. This proves that this ode has a certain kind of unity, as opposed to the incoherence that the pre-Islamic ode has been accused of.

تحاول هذه الدراسة معاينة لغة نص شعري طال الجدل حوله وتعددت أمامه وقاتات النقد والمفسرين، ويدعم هذه المحاولة الإيمان بحتمية القراءة المتممة الصبور أمام النص الجاهلي - بصفة خاصة - ونصوص الشعر على وجه العموم.

فالقراءة المتممة المتأنية تؤدي إلى التفاعل الخلاق بين القارئ والنص، ليمارس النص سلطته على القارئ، ول يمنحه الإثارة ول يحرك فيه التوقعات واستيطان الخفايا، ولم تصدر الاتهامات المتعاقبة للشعر الجاهلي إلا عن قراءات سطحية متعجلة، خلطت بين عالم النص الشعري وعالم الواقع، فقامت الأول على الثاني، محاولة تقديم ترجمة حرفية بين العالمين¹، فإذا أردنا قراءة واعية نتجه نحو عمق النص وتنغذ إلى الغائر والمختفي فيه، فلا بد من أن نتحى القشور ونخترق السطوح، وأن تطرح الأسئلة القلقة على النص، بغية تفجير مكنونه وفك شفرته والكشف عن تميزه وفرادته اللغوية، متحررة من التقيد بالحدود المنطقية التي تحكم عالم الواقع ولغته.

فإذا كان الشعر كما يراه (مالارميه): "بناء ذا نسق موضوعي يفقد الأشياء منطقيتها ليغزوها بمنطقه الخاص ويبحر في الدهاليز الوجودية والكونية، بغية الكشف عن المعنى الخفي للوجود"، فإن النقد كما يراه (ريشار): "لا بد أن يكون هداماً وتفكيكاً لهذا البناء الفوضوي، ولكنه هدمٌ منظمٌ يتغيماً صياغة الشذرات المتناثرة في وحدات كلية تخلق نظاماً - واضحة معالمه - يهدف إلى الكشف عن المعنى الخفي للعمل الإبداعي باعتباره بناءً لغوياً منجزاً بمقدرة فائقة، يستدعي فعالية القراءة الفائقة"² حتى نرسم معالمه وتحدد ماهيته وتأخذ خطوطه تضاريسها وألوانها، ويكتسب ماء حياته، "بذا تكون القراءة شرط وجود وضرورة مصير وحياة"³

وإذا كان النص الجاهلي - لما تميز به من قوة وثراء ورصانة - قد تعددت أمامه القراءات وتتوعدت حوله التفسيرات، فإن هذه المحاولة لا تعدو كونها مجرد رؤية أو فرض يفتح كوة في جدار هذا النص، دون أن يسد الكوى الأخرى أو يصادر الفروض المغايرة، كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي: "لكل شيء قيمة تتنوع بتنوع سياقه الذي يرد فيه، ويتنوع مقامه من الأشياء المجانسة له - كما تتنوع قيمة الأشياء بحسب موقع الذي يتحدث عنها من موقع الذي يتحدث إليهم"⁴

ومعلقة امرئ القيس الكندي، من أكثر النصوص الشعرية إثارة للجدل وتعدد الرؤى، فهي - بوصفها قصيدة جاهلية - قد رُميت بـ (بالنكك والتشطّي وتعدد الأغراض، ورُميت بالانمطية والتكرار، كما رُميت بالمبالغة والخروج عن المنطق المعقول)، هذا ما وُسم به الشعر الجاهلي على وجه العموم، وكان تعدد

موضوعات المتعلقة على المستوى الظاهري، باعثاً لهذه التفسيرات والتأويلات التي رُميت - في أغلبها - باتهامات مُغلَظة⁵.

فحديث الشاعر عن الطلل ثم عن الظعن ثم عن مغامراته مع النساء، ثم عن الليل فالوادي القفر، ثم عن الرحلة والفرس، منتهياً بانتظار البرق - نذير السيل - الذي استدره ليملاً الجزيرة ماءً ورخاءً!، إنما ينم عن بناء لغوي ذي استراتيجية مُتقنة، يتوارى هذا البناء خلف حديث يبدو متباعد الأطراف متناقض المواقف؛ لذا لن نتحقق بغيتنا إلا من وراء قراءة تتغياً التفسير والتأويل لمواقف هذه القصيدة، من خلال رصد تلك الآليات المطلقة للغة الشعر، إننا نبتغي الكشف عن التجانس عبر هذه الصياغات المتعددة، ليتخلق مشهداً متكاملً لهذه القصيدة، يُجسّد حضوراً ضمنياً لذلك النسق المستتر خلف هذه الموضوعات المفارقة على امتداد المعلقة، وبذلك نستطيع أن نضع أيدينا على وشائج الربط بين جزئيات المشهد الكلي على مستوى المسارات المتخفية والبنى الدفينة.

لقد نجح الشعراء الجاهليون في إخفاء هذا النسق خلف أغراض وصور وأوزان متشابهة، في قصائد متنوعة بوسائل فائقة الإبداع "بطريقة لم يفطن لها مدعو ثبات الصيغة الشعرية القديمة وتقليديتها - وهي عناصر تختلف من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى، وتتنبق كل مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التي تشغل الشاعر"⁶ - فالشاعر الجاهلي يُكرّس قدراته الفنية؛ ليقوّي روحاً عامة خلف هذه الأغراض المتعددة والصور المتباعدة، في بناء موضوعي متآلف ومتكامل بأشكال فنية خالصة⁷.

وتبدو الصيغ الفنية ظواهر فردية ونزعات شخصية لدى ذوات الشعراء، في الوقت الذي تلاحظ نمطيتها وتكرارها؛ مما يجعلنا أمام القصيدة الجاهلية أكثر إلحاحاً وتحمساً للبحث خلفها؛ لنذكر أنها روحٌ عامة أو مقولة مركزية بنى عليها الشاعر قصيدته. هذه المقولة أو تلك الروح، غالباً ما تمثل قضية مجتمعية تمس حياة الجماعة كلها وليست خاصة بالشاعر فحسب؛ فالشعر إذن التزام جماعي يرتبط بحاجات جماعية علياً⁸؛ وعليه فلا استقامة للمعنى إذا ظل النص الشعري متقطع الأوصال لدى متلقيه، مما يُحتم البحث عن التماسك والترابط بين أجزائه⁹، حتى نضع أيدينا على رسالة النص المعني بالدراسة، أو مقولته المركزية التي تحرك عناصر النص بباطن نفسي أو اجتماعي أو قبلي.

ومحاولتنا الآن هي استقصاء تلك المقولة وإظهارها لفك مغاليق هذا النص، فلئن كان النص أمامنا يضيء في حزم ضوئية متشعبة ومتباعدة، فإن من المؤكد أن هناك بؤرة لهذه الإضاءة تبث هذه الحزم، هذه البؤرة تمثل المقولة المركزية أو العبارة المستهدفة أو الجملة الفاعلة - أو قل الموضوع الشعري - لتلك القصيدة.

تكررت المحاولات في هذه الوجهة، منقبة عن هذه البؤرة المركزية لمعلقة امرئ القيس، فالدكتور كمال أبوديب، يراها في الرؤية الشبقية التي جعلها باعثاً لكل موجّهات الشاعر على طول النص وعرضه، ورأها الدكتور على البطل، ممارسة طقوسية دارت حولها كل محاور القصيدة - إلى آخره¹⁰.

وتتظر هذه الدراسة لفرس امرئ القيس باعتباره موضوعاً شعرياً، اتخذه الشاعر بؤرة إشعاع في قصيدته، لينسج حولها خيوط عمله الفني بإبداع لغوي غاية في الروعة، مضمناً خلاله رسالته الفنية أو عبارته المركزية، التي تمثلت في مقولة "فلتبق الحياة"، التي استهدفها الشاعر؛ فكانت القصيدة برمتها انتفاضة حياة وتحدياً للموت وإصراراً على البقاء بتمرد هذا الفرس، الذي كان رمزاً لشخصية العربي النائر، والذي تفور نفسه ثورة وإقبالاً على الحياة، فخرج النص بناءً لغوياً متمرداً مراوفاً للقارئ، كما جاء الفرس متمرداً تماماً.

وبوقفة متأنية أمام لوحة الفرس في المعلقة منذ مطلع وصف رحلة الغداة به - حيث تكون الطيور في أوكارها - إلى أن بات عليه سرجه ولجامه قائماً لم يحول:

- | | | |
|----|--|---|
| 53 | وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا | بِمُتَجَرِّدٍ قَيْدِ الْأَوَايدِ هَيْكَلِ |
| 54 | مِكْرٌ مِقْرٌ مُقْبِلٌ مَدِيرٌ مَعَا | كَجُلُودِ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عَلِ |
| 55 | كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ | كَمَا زَلَّتِ الصَّقَوَاءُ بِالْمُنْتَزِلِ |
| 56 | عَلَى الدَّبْلِ جِيَّاشٌ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ | إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيَّةٌ غَلِيٌّ مِرْجَلِ |
| 57 | يَزِلُّ الْعَلَامُ الْخَفُّ عَنْ صَهْوَاتِهِ | وَيَلْوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُتَقَلِّ |
| 58 | دَرِيرٌ كَخْدَرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرَةٍ | تَنَابُعُ كَفَيْنِهِ بَخِيْطٍ مُوَصَّلِ |
| 59 | لَهُ أَيُّطَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نَعَامَةٍ | وَارِخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِبُ تَنْقَلِ |
| 60 | مِسْحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَتَى | أَثَرْنَ الْغُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرَكَّلِ |
| 61 | ضَلِيلٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدٌّ قَرْجَةٍ | بِضَافٍ فَوَيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ |
| 62 | كَأَنَّ سَرَاقَتَهُ لَدَى الْبَيْتِ قَائِمًا | مَذَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلَايَةٍ حَنْظَلِ |
| 63 | كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ يَنْخَرُهُ | عُصَارَةً حِنَاءٍ بِشَيْبِ مُرْجَلِ |
| 64 | فَعَنَّا لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ | عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُدِيلِ |
| 65 | فَأَذْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَقْصَلِ بَيْتَهُ | بِحَيْدٍ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مَخُولِ |
| 66 | فَالْحَقُّ بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ | جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تَزِيلِ |
| 67 | فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ | دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ يَمَاءٌ فَيُغْسَلِ |

- 68 فُظِّلَ طَهَاهُ اللَّحْمُ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ صَفِيفٍ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلٍ
69 فَرَحْنَا بِكَادِ الطَّرْفِ يَقْصُرُ دُونَهُ مَتَى مَا تَرَقُّ الْعَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلَ
70 قَبَاتٌ عَلَيْهِ سِرْجُهُ وَلَجَامُهُ وَبَاتَ يَعْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلٍ

تتجلى المعلقة بجوهرها الذي اكتسب ألقه ووجهه من كونه خفاءً مكنوئاً متوارياً وراء نص مراوغ، لا يفصح عما يريد بسهولة لكل من يقرؤه على عَجَلٍ، وإلا فقد هذا النص حيوية لغة الإبداع ودينامية الشعر النابضة.

وكان امرأ القيس قد تغياً من وراء هذه المراوغة أن يلف شعره بجمال ما ومتعة ما، من وراء هذا الغموض وعدم المباشرة، بل حُثِمَ على قُرَّائه أن يتزودوا بأدوات خاصة ووسائل متميزة، كي يستبطنوا أعماق نصه الشعري، متجاوزين القشور نافذين إلى جوهره المكنون.

كان النص الجاهلي إشكالياً مُحيرًا في مجمله، إشكالياً في تشكيله العجيب من صور أو مشاهد متعددة، إشكالياً في رمزيته المركزة بشدة، إشكالياً في مبالغاته وصوره غير المنطقية، إشكالياً في نمطيته غير المباشرة وعلاقاته التحنّية المتوارية، كل هذه الإشكاليات في النص الجاهلي تحتاج ربطاً ذكياً، ورؤية مدققة لمآحة لبنى الترابط الداخلية الرامزة، في طيَّات نسقه اللغوي المضمّر؛ حيث لن يُفْلَحَ الربط القسري بين هذه الأشتات أو الحل المباشر لهذه الإشكاليات.

إن قراءة متأنية للمطلع اللغوي الذي بادر به الشاعر عند ذكر رحلته مع فرسه (وقد أغتدي)، ومواصفات ذلك الفرس التي تعكس التوقد، والحركة الدائبة في كل الاتجاهات بحثاً عن المستهدف المنشود، كما تعكس القوة والتماسك مع الاندفاع؛ ليشبع حاجة في نفسه إلى هذه المقدرة، مع النشاط المرتعش الذي يعكس توترات الشاعر النفيسة؛ فهو (دريز كخزوف الوليد أمره) بين يديه بخيط مُوصَّل، كذلك نظرة لمغامرة هذا الفرس مع صاحبه عندما عنّ لهم سرب النعاج. وإدراكه لنعاج هذا السرب (أولها وآخرها) في شوطٍ واحد، ملماً بالجميع قبل أن يتفرقن، ولم ينضج بعرق ولم تظهر عليه علامات الإجهاد من فرط لياقته العالية وحيويته المتوقدة، وما نتج عن ذلك من حفل شِوَاءٍ فيه أكلٌ وشربٌ وإخصاب، تحقيقاً أو اقتراباً من تحقيق الحلم الكبير؛ لذا بات بعد النهار الطويل والجهاد المتواصل، عليه سرجه ولجامه (قائم غير مرسل)، رأى أنه لم يتعب وظل مستعداً لأية مهام أخرى، ينظر إليه الشاعر بإعجاب ومهابة، كلما نظر مبهوراً إلى أسفله أخذه جمال أعلاه.

لقد أصرَّ الشاعرُ على منح الحصان صفات بعينها، تتسم هذه الصفات بالتنوع والشمول؛ لتشبع حاجات نفسية تصبو إليها روح الشاعر، فهو "متجرد" "هيكَل"

متماسك مقيد للأوابد "مكر/ مفر مقبل / مدبر معا" صلد مندفع "كجلمود الصخر"، نشيط مدرك ذكي لِمَا ح غير كسول ولا عبي يُحقّق ما يريد الشاعر، هذا الاحتفال من الشاعر بالفرس يدل على أنه يريد أن يجعل منه موضوعاً شعرياً يتواءمُ ورؤية القصيدة وهدفها الكلي، ويجعله بؤرةً ينسج حولها بناء القصيدة اللغوي بأكمله.

جاءت هذه الوحدة خلال محورين أولهما في وصف الفرس ذاته، حينما تحدث عن الحصان الخرافي وملامحه الجسميّة، قدراته الحركيّة، وكان الشاعر ينشد هذه الملامح لنفسه التوّاقة للقوة والنشاط والخلود، في مواجهة الضعف والعجز والموت، وجاء المحور الثاني في وصف مغامراته بهذا الحصان في رحلة الصيد الميمونة التي انتهت باحتفال مشفوع بلون دم الهاديات المقتحات بين شواء وشرب ولهو وغناء ومرح، كأنه يذكرنا بيوم أن عقر للعداري ناقته ويستحضر صورتها وهن يرتمين بلحمها فيما بينهن لهوا وطربا، ويبشرنا بصبيحة ستحتفل فيها مكابي الجواء ضحى ثملة بجمال الطبيعة الزاهرة، وهن يطفن حول جبل ثبير مغردات سكرى من رحيق مُفلّ.

1- محور وصف الحصان

" صمود خالد ونشاط متوقّد "

53- وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
بمُتَجَرِّدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

يبدأ الشاعر هذا البيت في طليعة الوحدة المشار إليها، بالخروج المفاجئ من جو الوحدة السابقة من ظلمة الليل وهمومه ومن قفر الوادي وبأسه، وكأنه يخترق هذا الجو الخانق إلى جو مطلق، يركب فرسا منجردا سريعا يقيد الوحوش الأوابد في سرعته ليمنعها من الهروب والفكاك من الصيد، فهو عائق لها ومقيدها، إنه الفرس المنفذ الذي يفلته من الثبات المطبق لينطلق إلى عالم الحياة النابض بالحركة والحرية والقنص. هذا الانطلاق واختراق الحاجز متي كان؟ إنه عند النهاية الطبيعية ليل - سالف الذكر - عند الفجر والطير في أعشاشها لمّا تستيقظ ولما تبرحها بعد، ومعروف أن الطير تستيقظ وتتطلق عند أول ضوء للفجر، واستخدامه للفعل "أغتدي" يعني الخروج أول اليوم، وفي استخدام "قد" هنا مع الفعل المضارع "أغتدي" لم يقيد بوقت ما أو خروج ما، كما لم يحدد مرات هذا الخروج، وهذا الاستخدام يفيد عكس التحقيق الذي يحدثه هذا الحرف "قد" مع الفعل الماضي، مما فتح نافذة الاحتمال على هذا الحديث، ليجعله واردا ومتوقعا في أي صباح وبعد أي ليل؛ لينتج عنصر المفاجأة التي بدت بمجرد قراءة هذا البيت، عقب جو الأبيات السابقة عليه، كما يوحي بامتلاكه حرية اتخاذ قرار "أغتدي" هذا أو التحلّل والخروج من هذه الهموم في الوقت المناسب، وهذا في مجمله يعكس حلم الشاعر بهذا الخروج المرجو وذلك الفرس المنشود.

وينهي الشاعر حديثه في هذا البيت عن الفرس المُخْلِص واصفاً إياه بـ "هيكل"، ليربط بين هذا الخلاص وعالم الهياكل المعروف عند العرب القدامى، وهي الأصنام والآلهة الوثنية التي كانوا يرون فيها خلاصاً لهم من كل هم وكرب، ومعينا على أيّ نوازل.

فالهيكَل بيت للنصارى جعلوا فيه تمثالا على خلقة السيدة مريم عليها السلام، وهيكَل عند العرب عامة تعنى بيت الأصنام¹¹ وهذا يلقي بظلال على وصف حصان امرئ القيس.

فهو بهذا البيت كأنه قطع الصورة السابقة بجوها القاتم، ليدخل للقطعة مفاجئة بهذه الصورة المقتحمة والتي تحمل حدة ما، تتناسب هذا الكائن الأسطوري المُخْلِص على غير توقع، لينقلنا نفسيا إلى جو آخر. وهذا سيتضح عند وصف هذا الحصان فإنه:

54- مَكْرٌ مَقْبِلٌ مَدْبِرٌ مَعَا كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عِلْ

هذا الفرس يكر ويفر ويقبل ويدبر في لحظة واحدة !!! تصور هذه الحركة التي تستحيل حتى على مستوى الخيال، أيّ جسم وأيّ معدة تستطيع اتخاذ هذه الحركات متعاكسة الاتجاهات في وقت واحد، أي سيارة أو طائرة بل أي صاروخ، يمكن أن يؤدي هذا الأداء؟ بلا شك إنها حركة استلهمها الشاعر من عالمه الأسطوري الذي يُفعم خياله، ليستجيب لرغباته اللاشعورية في استحضار هذا المُخْلِص في الوقت المناسب.

"كجلمود صخر"، والجلمود صخرة مثل رأس الجدي (التيس) ودون ذلك، شيء تحمله بيدك قابضا على عرضه ولا يلتقي عليه كفأك، يدق به النوى وغيره¹² وكان الشاعر مصر على أن يجعل هذا الحصان يمت بصلة إلى عالم الصخر والحجر المرتبط بالهيكل - سابق الذكر - والمُوحى بالقوة والاندفاع والخلود، هذا "الجلمود" أزاحه السيل فأسقطه من مكان عالٍ، فهو سريع الانحدار لا يمنعه شيء، بل يحطم كل شيء يعترضه، ولا تقوتنا هنا صورة السيل والماء المنشود، لتتوالى إشارات المطر والماء بكافة استخدامات اللغة على امتداد هذا المحور كما سيبدو في الأبيات التالية:-

55- كُمَيْتٍ يَزُلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَثِيهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّوَاءُ بِالْمُنْتَزَلِ

هذا الحصان بشير المطر يبدو في نشاط حاد، معبر عن الحيوية مصحوبة بإشارات متسربة عن ماضي المنطقة الغابر، هذه الإشارات تلقى بظلال على صورته، ربما لم يكن المبدع يقصدها متعمدا، إنما دلفت من لاوعيه. فهو "كُمَيْت"

والكميت هو الأحمر الداكن، ولهذا اللون دلالات نفسية تعكس الدافع الذي جعل الشاعر يختار هذا اللون لحصانه، فاللون الأحمر ضمن مجموعة لونية يطلق عليها علماء الألوان (الساخنة) وهي الأحمر والبرتقالي والأصفر، وربطوه بمشاعر الهجوم والغزو والثأر، وله خواص عدوانية مثيرة لل رغبات البدائية، كما أنه مثير لحركة العضلات ونشاط المخ¹³. وستعجب كثيرًا حينما يتضح لك أن لون هذا الفرس في الواقع ليس بأحمر كما ذهب المفسرون¹⁴، وإنما كان أبيض، كما ستزداد عجبًا حينما تعرف مغزى تلوين الشاعر فرسه بهذا اللون فنيًا، في ضوء موروثات العرب القديم.

لذا فاللبد يزل عن حال متته، وهو مقعد الفارس من ظهر هذا الحصان، فلا يستقر مكانه من شدة حركته ونشاطه الفياض، فينزلق كما زلت "الصفواء" الصخرة الصماء "بالممتزل" وهو المطر النازل على هذه الصخرة لينزلق بسرعة من خفته، ولا تخفى علينا هنا صورة المطر أو الماء في استخدام لفظة "الممتزل"، والحديث هنا عن الفرس المنجرد الذي بدأ الحديث عنه سلفًا، والذي وصف بـ "مكر ومفر ومقبل مدبر" فهو كميت، وجاء الجر هنا لأنها من صفات مجرورة تعود في مجملها لهذا الفرس المنجرد الذي اعتدى به عند الفجر، تكتيفًا لتلك المواصفات حول فرسه. وفي البيت (56) يقول:-

عَلَى الدَّبَلِ جِيَّاشٌ كَأَنَّ اهْتِزَّامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيَةٌ غَلِيٌّ مِرْجَلٌ

إنه على "الدبل" أي على الرغم من ضموره، فهو جِيَّاش كثير الغليان، لدرجة أن اهتزازمه (صوت جوفه) عند الجري، كأنه غليان يقد به ماء يزمجر حرارة وغليانًا، ولا تخفى صورة القدر ومكانتها في حياة العربي وما ورد من دلالات تنثير فكرة قوى الأمومة المطعمة ومكان الخير الذي يرمز لنار الكرم، كأم باعثة للحياة في تلك القدر وأثافيها¹⁵، وقد جاء هذا المعنى مباشرة عند الأعشى وهو يصف القدر بأنها أم للمقرور ذي الحاجة في الشتاء القارس¹⁶، وقد أشير بالتفصيل لدلالة الأمومة في صورة المرجل أو القدر في بحث آخر¹⁷.

رأينا كيف اعتنى الشاعر بوصف الفرس النشيط مظللاً صورته بهذه الظلال الأسطورية لصور الموجودات في بينته، لتحقيق رغبته في الحياة الدافقة وفوران الشباب، حلاً لمشكلة لم تنته عند شخصه فحسب، بل امتدت إلى حياة القوم والحي من حولهم، هذه الرغبة ضمّتها مواصفات هذا البطل المخلص (الفرس)، ففي البيت (57):

يَزَلُّ الغَلامُ الخَفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ وَيَلْوِي بِأَثْوَابِ العَنيفِ المُنْقَلِّ

يستمر في وصف هذا النشاط والسرعة القوية، التي تجعل الغلام الخفيف

يطير - عن " صهواته " موضع الركوب منه، أما "العنيف المتقل" الإنسان البدين ثقيل الوزن، فإنه يرسل ثيابه مرفرفا خلفه كالراية في الريح الشديدة، ولا يستطيع تملك ثيابه من سرعة فرسه الذي يغلب الريح جريا.

وفى البيت (58):

دَرِيرٌ كَخْذُرُوفٍ الْوَلِيدِ أَمْرَةٌ تَتَّابِعُ كَفَيْهِ بِخَيْطٍ مُوصِلٍ

يتواصل الوصف بالسرعة الخيالية بأنة "درير" أي سريع وخفيف "كالخزروف" لعبة طفل يضعها في خيط مزدوج بقبين. ويتجاذب هذا الخيط الموصل بين يديه، فتدور هذه الصخرة المستديرة فتحدث حركة متوترة كالدوامة بين يديه، فسرعة الفرس كسرعة هذا الخزروف وخفته كخفته، ولا تفوتنا هنا دلالة كلمة "درير" التي وصف بها هذا الفرس، وما يحيط بها من معان بالغة الأهمية.

فأصل الدر عند العرب هو اللبن، ودر اللبن هو حلبه، ودرت السماء بالمطر درًا ودرورًا، إذا كثر مطرها، والدررة هي اللؤلؤة العظيمة ومنه الكوكب الدرّي، والدررة، هي حكاية صوت الماء¹⁸، ومنه وصف امرئ القيس لفرسه أيضا حينما قال : "للسوط ألهوب وللحاق درة"، أي استرار للجري، والدرير : هو مكتنز الخلق مقتدر سريع¹⁹ . وأظن أن هذا التراكم من الدلالات في وصف الفرس، من در اللبن ودر المطر واللؤلؤة العظيمة والكوكب الدرّي، مع الارتباط بصوت الماء على المستوى الصوتي للكلمة "درير"²⁰، حينما توظف كل هذه الأبعاد الدلالية في وصف سرعة الفرس، فهو أدعى للتأني والتأمل عند قراءة هذا البيت، وفى البيت (59)

لَهُ أَنْطَلَا ظَنِّي وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْخَاءً سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ نَثْقُلٍ

يستخدم خاصرة الظبي في وصف خاصرته وهو (الأيتل) وساق النعامة في وصف ساقه، (وإرخاء السيرحان) وهو الذئب في وصف عدوه، أو تقريب التثقل، وهي طريقة وثب ولد الثعلب، المعروفة برفع كلتا يديه ووضعهما معا عند وثبه للجري، لوصف تقريب هذا الفرس، وكأنه يجعل منه جماع ما يراه ويدهش له ويحبه، من كائنات البيئة الحيوانية من حوله، أي فرس هذا الذي يجمع بين الظبي والنعامة والذئب والثعلب؟.

إنه المسح، الذي يجري منسابا مثل المطر عند انصبابه في البيت(60):

مِسْحٌ إِذَا مَا السَّيَاحَاتُ عَلَى الْوَنَى أَثَرْنَ الْغُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْغَلِ

حيث يمر خفيفا كهذا الماء، إذا ما الخيول السابحة في عدوها وكأنها تسبح في

ماء، أثرن ترابا كثيرا من فرط تعبها (على الوني) أي من التعب والفتور، على (الكديد) ما غلظ من حصى الأرض، و(المُرْكَل) ما أركلته أرجل هذه الخيول.

أي إنه يجري منسحباً خفيفاً كأنه ماء المطر المنصب بانسيابه، لقوته ومرونته وعدم إجهاده، بينما تتعب الخيول الأخرى السابحة فتجر أرجلها عند ركلها الأرض محدثة، غباراً ومثيرة تراباً، ولاحظ صورة المطر في لفظة "مسح" التي وصف بها الفرس.

وفى الأبيات الثلاثة الآتية يأتي وصف هذا الفرس ساكناً، وكان الشاعر يريد أن يحتويه في كل أحواله ليحقق فيه الحركة والنشاط كما جاء في الأبيات ساقفة الذكر، ويحقق الثبات والصمود الذي قصده حينما وصفه بـ"هيكَل" في البيت (61)

ضليع إذا استدبرته سدّ فرجة بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

يقول عنه إنه "ضليع" أي قوي منتفخ الجنين عظيم الأضلاع، إذا وقفت خلفه لتتنظر إليه من الخلف "استدبرته" سد ما بين رجله "سد فرجه" بذيل طويل سابغ متدل إلى ما فويق الأرض بمسافة قليلة "بضاف فويق الأرض" غير مائل إلى ناحية، بل يسبل مستقيماً "ليس بأعزل" وهذه صفة مذمومة في الخيل ويريد بذلك أنه فرس به علامات العتق والكرم.

البيت (62)

كَأَنَّ سَرَائِهِ لَدَى الْبَيْتِ قَائِمًا مَدَاكَ عَرُوسٌ أَوْ صَلَايَةٌ حَنْظَلُ

يصف أعلى ظهره في ملابسه واستوائه "كأن سرائه" وهو قائم بالبيت "لدى البيت قائماً" الحجر الذي يسحق عليه طيب العروس "مداك عروس" واختار مداك العروس لقرب عهده وكثرة سحق الطيب عليه فهو أملس، أو كالحجر الذي يسحق عليه الحنظل ليستخرج حبه "أو صلاية حنظل" وهذا وصف ساكن للفرس وهو قائم، وقد لوحظ أنه عاود استخدام صور الصخر والحجر في وصفه؛ مما جعلنا نسترجع وصفه بالهيكَل أو بجلمود الصخر، ليكرس معنى الصمود والثبات الذي يبغيه في هذا الفرس الصديق. وفي البيت (63)

كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ يَنْحَرُهُ عَصَارَةٌ حِنَاءٍ بِشَنَيْبٍ مُرَجَّلٍ

يراه وكأن دماء أوائل الوحش التي تهتدي بها أخواتها علي نحره، "كأن دماء الهاديَات ينحره" عصارة الحناء، والتي يُختضب بها، قد خُضِبَ بها نحر أبيض أو أشيب (وهو الشعر الأبيض) ومرجل أي مسرح بمشط "عصارة حناء بشيب مرجل" ويذهب المفسرون²¹، إلى أن الشاعر يريد أن يقول: إن هذا الفرس يلحق أول الوحش، فإذا الحق أولها علم أنه قد أحرز آخرها، فإذا لحقها طعننها فتصيب

دماؤها نحره. ونحن إذا توقفنا واقتنعنا بهذا التفسير، نكون قد سلبنا النص حقه وأهملنا جانباً مهماً من مضمونه، ووارينا ما به من شحانات دلالية، يبدو البيت مفعماً بها بمجرد استجلائها أو فض أسرارها.

والتساؤل القائم الآن هو: إذا كان الفرس "كميتاً" أي أحمر يميل إلى سواد (أي أحمر داكن) كما نعتّه في البيت (55)، كيف يكون نحره أبيض مُرجّل الشعر "بشيب رجل" في البيت (63)؟.

وإذا كان ذلك في سياق التشبيه، فكيف تظهر عصارة الحناء على نحر لونه أحمر قائم في الواقع؟ هذه تساؤلات، تطرح تناقضاً في مواصفات هذا الحصان، وإذا اقتنعنا بالتفسيرات المباشرة والمسطحة، التي تناولت هذه المعلقة والشعر الجاهلي على وجه العموم، هذا يعني تشويها للنصوص وإيحاءاتها المستمدة من عالم الشعر الخاص، ولا يستقيم الأمر ولا يُحل هذا التناقض إلا بأخذ هذا النص مع اعتبار الموروثات الثقافية العربية التي زخرت بها المنطقة قديماً، وتناول النصوص الجاهلية في إطار هذه الثقافة مع تعمق تفاصيل مكوناتها اللغوية وما تطرح من ظلال دلالية، يمكن أن يحل هذه الإشكاليات، فكيف يكون حصان أحمر اللون داكنه في البيت (55)، ثم يتحول بشكل مفاجئ في البيت (63) إلى لون أبيض تظهر عصارة الحناء على نحره كأنها "بشيب رجل" في آن واحد؟.

فهل الحصان أبيض أم أحمر؟

لم ينتبه المفسرون إلى هذا التناقض، وفاتهم أن "العرب كانوا إذا ساقوا الخيل على الصيد وأغاروا نحوه، فالسابق على غيره من الخيل، يخضبون نحره بدم ما يُمسكونه من الصيد"²²، وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن هذه الممارسة إنما كانت من بقايا أساطير منسية في البيئة العربية²³ (2). هذه الممارسات تسربت خلال لا شعور جمعي استظل به الشاعر مع غيره من شعراء الجاهلية حتى هذه المرحلة التي سبقت ظهور الإسلام وبيّنت فيها معالم تلك الأساطير، وقد تكرر هذا الشكل من ظهور الخيول مخضبة نحورها في رحلات الصيد، في مواضع أخرى من الشعر الجاهلي، ومثال ذلك بيت سلامة بن جندل الذي يقول فيه:-

والخيل تعلم من يبل نحورها
بدم كماء العندم المهرق²⁴ (1)

وتأمل تعبير "من يبل نحورها" في البيت السابق، ودلالته على الري وذهاب الظما وعلاج العطش، الذي يعيشه الشاعر عند ذكر الخيل والصيد. وهي لدى سلامة في تخضيب نحور الخيل إرواء وعلاج لنفوسهم الظائمة.

بهذا نستطيع أن نقول، إن التناقض قد زال بين البيتين (55/63). ونذهب إلى

أن الشاعر حينما نعتَه في (55) بأنه كميت، فإنه أراد أن لونه أحمر هكذا، بسبب ما لحق به من دم ضحاياه من الهاديّات، ولم يُفصح عن هذا المعنى إلا في البيت (63)، وتذكّر ما ذهبنا إليه من تفسير نعت هذا الفرس وتلوينه باللون الأحمر على وجه الخصوص، فحصان الشاعر أبيض بطبيعته، وقد وصفه الشاعر بالكميت لما كان لهذا اللون من دلالة فال وتترك! ولم يكن مجرد وصف، بل ماورد من رواية الألوسي، من ممارسة العرب لطقس تخضيب نحور خيولهم بالدماء تبركا وتفاؤلا -جوار ما جاء بالبيت (63)- يؤكد هذا المذهب.

والشاعر هنا ختم الوصف الثابت للفرس في الأبيات الثلاثة الماضية، بجوار وصفه الحركي الذي كان الشاعر مبالغا في وصفه متحركا "تشيّطا" دائب الكر والفر والإقبال والإدبار في ثمانية أبيات. قد تلت هذه الأبيات الأحد عشر المحور الأول في وحدة رحلة الفرس، وهو محور وصف الحصان.

فامرؤ القيس لم يُرد أن يصف لنا الحصان وصفا ظاهريا مباشرا بهذا التفصيل، وإلا كان مستخفا بنفسه وبسامعيه، فلم يشأ الشعراء الجاهليون أن ينقلوا لنا صور الواقع مباشرة في شعرهم، إنما حولوا الواقع إلى عالم شعري متغلغل في نفوسهم، فنقلوا الواقع بطريقة فنية، ليست نقلا مباشرا، وإنما كان انعكاسا مغايرا للواقع الفيزيائي، ومُعبرًا عنه بصيغة إبداعية بعيدة عن التقريرية في الخطاب التداولي اليومي المباشر، الذي لا يجاوز دور الكاميرا الفوتوغرافية، هذا من حيث المواصفات التي عكست مكانة هذا الفرس من نفس الشاعر.

- ب -

محور وصف مغامرة صيد

"اقتحام خاطف وتحقيق رغبة"

65- فعنّ لنا سربٌ كانّ نِعاجَه عَذارى دُوار في ملاء مُذيل

يقول : إن سرباً من البقر الوحشي قد ظهر لنا "فعن لنا سرب" كانت إنائه "كأن نعاجه" كفتايات أبقار ممن يطفن حول الصنم دُوار²⁵ "عذارى دوار"، في أثوابهن الطويلة السابغة، والمزركشة بزخارف عند الأذيال "في ملاء مذل"، ويلاحظ أن هذا السرب الذي ظهر، للشاعر كالإناث العذارى (الراهبات) اللواتي يطفن بطهرهن وبكارتهن حول هذا الصنم، وهن يرتدين هذه الملاءات الطويلات المسترخيات متشابهاة النقوش عند أذيالها المعصفرة، كأنهن الراهبات العذارى حول صنم دوار، مما يعطي لوحة طقسية تترك انطبعا شعائريا في الخيال.

65- فأذبرنَ كالجَزَعِ المَقْصَلِ بَيِّنَةُ يَجِدُ مَعَمُ فِي العَشِيرَةِ مُخَوَّل

هذا السرب من النعاج الطائفات كالراهبات، قد عاد بعد أن اقتحمه الحصان كالجزع اليماني الذي فصل بين خرزاته السوداء والبيضاء باللؤلؤء، بشكل منظم "قأبر كالجزع المفصل بينه"، هذا العقد المفصل كان قيما جميلا لوضعه في عنق كريم العم والخال بالعشيرة، وهذا يضيف قيمة ما على هذا العقد، "بجيد معم في العشيرة مخول" لأن الجيد المخول والمعم تكون جواهره أعظم وأثمن قيمة من غيرها.

66- فَأَلْحَقَهُ بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تَزَلْ

يقول: إن هذا الحصان "الحقه" أي الحق صاحبه (الشاعر)، بأوائل الوحش المتقدمات عليها" بالهاديات" ووراءه أخواتها المتخلفات في جماعة لم تفرق "ودونه جواهرها في صرة لم تزل". وقد ذهب بعض الشراح إلى أن الضمير في "الحقه" يعود على الغلام، واحتملوا أن يكون الغلام هو الذي ألحق الفرس بالهاديات أو الفرس هو الذي ألحق الغلام بها²⁶، والضمير هنا يعود على الشاعر في أغلب الظن حتي يوافق السياق؛ فالشاعر هو الذي اغتدى بهذا الفرس في بيت (53) والسرب عنّ لهما معا -أي للشاعر وفرسه- في البيت (64)، كذلك في الأبيات اللاحقة (69) يقول "فرحنا يكاد الطرف". "وفي البيت (70) "وبات بعيني قائما".

وقد جانب الشراح الصواب، بالرغم من أن الرواية التي نقلها الزوزنى في شرحه للمعلقات السبع تقول: "فألحقنا بالهاديات"²⁷ باستخدام ضمير "نا" الدالة على الفاعلين، ويفهم منها أنهما الشاعر والحصان أيضا، وهو يريد هنا أن يقول: هذا الفرس شديد السرعة قوي العدو لدرجة أنه يدرك أوائل الوحش دون أن تستطيع أواخرها أن تتمكن من الفرار، فيلم بأولها وآخرها في صرة واحدة لم تفرق، وهذا وصف خيالي لسرعة هذا الفرس، ويتوافق ووصف حركاته سلفا "مكر مفر مقبل مدبر معا"، ولم يذكر الغلام وجيده في البيت السابق، إلا لوصف السرب الذي بدا لهما كأنه الجزع المفصل الملفوف حول عنق هذا الغلام، ولا دخل للغلام في مسار الحدث ذاته.

67- فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ دِرَاكَا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلْ

وقد والى الفرس بين صيدين هما ثور ونعجة من البقر الوحشي في طلق واحد "وعادى عدا بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ" تباعا، ولم يستغرق ذلك منه وقتا ليتقصد منه العرق، لسرعة لحاقه، ولم يُغسل بما يُظن من عرق قد يغمره "دراكا ولم ينضح بماء فيغسل".

أي أنه يلحق بالفريستين في لحظة واحدة دون مشقة أو عناء، وبسرعة عالية لدرجة أنه يحقق ذلك دون أن يشمل العرق، ويتماشى ذلك أيضا وما وصفه به من كر وفر سلفا.

68- قَطَلْ طَهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلٍ

يقول إن الصيد قد كثر إلى أن شبع القوم وأخصبوا من كثرة هذا اللحم، فقد ظل الطابخون "طهاء اللحم"، وكان المنضجون كثيرين "من بين منضج" من لحم مصفوف على الحجر بالنار للشهي، أو من لحم مطبوخ في القدر على عجل. والشاعر بوصفه حفل الشواء هذا، يبرز لنا ما جلبه هذا الفرس على القوم من لذيذ شواء أو قدير معجل، فأكلوا وأخصبوا، وكان الفرس قد توحّد بالفارس. بل أنكر الفارس نفسه ولم يوح بأنه هو الذي قنص واصطاد، وإنما الفرس هو الذي لحق وأدرك تباعا بين الثور والنعجة.

والحديث هنا عن الفرس له مغزى فني، فاقتحام الفرس لسرب النعاج يذكر باقتحام الشاعر للعذارى في محور المرأة، وقد ربطت بعض الدراسات بين الحصان والشاعر، ونجاح ذلك الحصان في غزو عذارى البقر في حين أخفق الشاعر في غزو عذارى النساء فتقول: "لقد نجح- أي الحصان - في تحطيم اللعبة. وهي الآن تشوي على النار وتقوح رائحتها مثيرة للحواس. والحصان يشع إلى الوراء كذلك على وحدة الشاعر/العذارى. فالشاعر هنا والحصان يظهران في مواجهة العذارى ويتعقبانهن، وهما يصيدان ويتمتعان بمنظر الشواء، ويتوهج اللحم والدم والخمر من خلال البنية الدلالية في الوجدتين، فتصعدان لحظة الكثافة الحسية وتدفعانها إلى قمته المطلقة. إن الحصان يغزو العذارى جسدياً سافكا لدمائهن، في حين يُخفق الشاعر في غزو العذارى اللاتي قابلهن"²⁸.

وهذا الغزو والاقترام للحصان يتماشى ومكانته في سياق القصيدة العام، فوحدة الحصان تعد وحدة القوة والاقترام والخروج الحاد على زمن الليل الذي أحاطه بكل أشكال الهموم، ووادي الذنب الذي تركه يائساً. فلم يجد سبيلاً إلا الغزو فجراً؛ ليكسر قتامة هذا الليل وذاك الوادي بالحصان الأسطوري. الذي حاول فيما بعد أن يجعل منه تمثلاً ثابتاً يقهر الزمان في مهابة تبهر بها العين وتحرار بين النظر لحسنه وكماله في أعلاه أم في أسفله.

69- قَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ سُهْلٌ

70- قَبَاتَ عَلَيْهِ سِرْجُهُ وَلَجَامُهُ وَبَاتَ يَعْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلٍ

ويختتم حديثه عن فرسه هذا، بأنه راح في آخر النهار "قرحنا" أي أمسينا بعد يوم حافل جميل، يعج حركة ونشاطاً وشباباً وتكاد عيوننا "يكاد الطرف" تعجز عن ضبط حسنه والإلمام بروعة خلقه "يقصر دونه" متى ما حاولت العين إدراك محاسنه في أعالي جسمه، تعود وتنتظر إلى أسفله لترى حسن قوائمه واستقامتها، وهذا التفسير يناسب الرواية التي شرحها الزوزني²⁹. هذا في البيت الأول (69).

أما في البيت التالي (70)، فيؤكد هذه المهابة والروعة في هذا الجواد، حينما جعله يبيت ثابتاً صامداً عليه "سرجه ولجامه"، أي جاهز للقنص والصيد والإغارة في أية لحظة، وبات أيضاً بعينيَّ الشاخصتين بالنظر إلى هذا الجواد المخلص، "وبات بعيني" قائماً على حاله بين يديه بجاهزيته للإغارة، غير متروك ليرعى أو يمرح أو ينام فيستريح "قائم غير مرسل".

وهذان البيتان يكرسان الصورة التي أرادها الشاعر لحصانه والتي تشبع لديه غريزة حب الخلود والصمود وتحدي الزمن منذ أن وصفه بالهيكل مطلع أبيات هذه الوحدة بالبيت (53) "بمنجرد قيد الأوابد هيكل".

وتعد هذه الوحدة (رحلة فرس ومغامرات صيد) صورة من صور الانطلاق والانفلات، باختراق حاد للواقع العدمي الذي رآه الشاعر موتاً في ظلمة الليل الحالكة الطويل بهومومه المتنوعة وفي قحط الوادي المقفر المجذب بياسه الجاسم، والذي أدى إلى فراق الحبيب والمنزل.

هذا الانطلاق جسده الشاعر في الخروج المفاجئ من هذا الجو بمبادرته: "وقد أغتدي والطير في وكناتها" بمبادرته أو مبادرة الفرس الذي حاول الشاعر أن تحفل هذه الوحدة بذكره ورسم صورته باستخدام أنوات فنية شملت كافة أبياتها كالآتي :-

1- النشاط المتوقع لهذا الفرس ليمثل لحظة الخروج الحاد، على جمود الليل وقفر الوادي. جاعلا الحصان في حركة خارقة قوية ومستمرة، مثل حركة الكر والفر معا في وقت واحد بالبيت (54) وصوته اهترامه الذي يشبه صوت غليان القدر في البيت (56)، ونشاطه المكوكي الذي يطير الخفيف من فوق ظهره، ويلوي بأثواب الثقيل في البيت (57) والمرتعش نشاطا كخزوف الوليد (58)، كذا صفته في الحركة الانسيابية كالماء المسح أو كالمطر الغزير المنساب بالبيت (55) بصوره المختلفة بين الطبي والذئب والتغلب.

2- الصمود الخالد الذي جسده صور هذا الجواد الثابتة في مواجهة عوادي الدهر وأحداث الزمن فهو "هيكل" في البيت (53) والهيكل بيت الأصنام. تمثال مريم العذراء عليها السلام، وهو البناء الشامخ، كما في البيت (62) في قوته وصلابته وملاسه ظهره كالحجر أو الصلاية الصخرية التي يُدق عليها الطيب كأنه: "مداك عروس أو صلاية حنظل".

3- تتابع ذكر صورة الوليد والغلام في الوحدة ثلاث مرات ليضفي الشاعر جوا من الفأل والتطلع والأمل في حياة النمو والاستمرار الذي يوشى به في استحضار صورة الغلام في البيت (57) على ظهر هذا الفرس الجامح، وفي

البيت (58) كانت صورة "خزروف الوليد" التي تصف حركة الفرس التي ترتعش قوة ونشاطاً وحيوية، وفي البيت (65) كان جيد الغلام كريم نسب العم والخال "جيد معم"

4- إصرار الشاعر على إبراز لوحات فنية تعكس صورة الإطعام والإشباع والإخصاب في، محاولته الربط بين حركة الحصان ونشاطه، والقدر التي يُطهى فيها طعامهم، بجامع صوت اهتزاز هذا الفرس أثناء جريه لتحقيق الغاية، وصوت غليان القدر يرغو حرارة وفورانا ليطبخ ما يأكلون ويتأودون به، في البيت (56) كذلك صورة حفل العشاء اللذيذ والذي حاول الشاعر أن يجعله كثيراً مشبعا مخصبا، متنوعا بين "صفيف شواء أو قدير معجل" في البيت (68).

5- جعل الشاعر الأنثى محوراً في هذه القصيدة، وضمن هذه الوحدة صورها، فكانت صورة العروس، في البيت (62) عندما حاول وصف جسارة فرسه ومكانة فرسه ومثانة ظهره وملاسته، بحجر الطيب الذي تستخدمه العروس، وخص حجر العروس لكثرة استخدامها له للتطيب، فهو أملس لامع طيب الرائحة، وفي البيت (63) لم يُخف الشاعر اندفاعه نحو تأنيث الصيد الذي حفل به المشهد، فجعل الدماء التي اختضب بها نحر فرسه دماء "هاديات" مع أنه من الممكن أن تكون دماء ذكور، وكأنما لدماء الإناث اللاتي أقتحمهن الفرس، مكانة خاصة لدى صيادي الجاهلية. ونسأله، لما لم ترد هذه الدماء دماء ذكور؟ لولا أن لذكر الإناث مغزى محدد في نفس الشاعر؟، ويؤكد هذا المذهب وصفه لنعاج السرب بدلا من وصفه لذكوره، بل دون ذكر أي تلميح لهذه الذكور في هذا الجمع الذي رآه يمارس طقسا شعائريا، "عذارى دُوار" راهبات للصنم المعروف بـ "دوار" وكنّ يطفن حوله عبادة وتبثلا. هذا يجعلنا نسترجع صورة عذارى الشاعر في محور المرأة، وجامع الاقتحام الذي قام به كل من الفارس والفرس مع عذارى النساء وعذارى البقر الوحشي، وإذا كان الشاعر قد زواج بين الثور والنعجة في البيت (67) عند اقتحامه فإنما أراد أن يشمل كليهما في إدراكه وتمكنه من هذه الوحوش (ذكرها وأنثاها) في لحظة واحدة، ولا يُعد ذكر الثور هنا ذا قيمة فنية بجوار ذكر الإناث الذي تتابع بين أركان هذه الوحدة، بجوار ذكر عذارى النساء وموقف الشاعر منهن في وحدة المرأة (الأبيات 10: 43).

6- استخدام الشاعر عناصر متعددة لتشديد صورة حصانه الشعرية، في وصف حركته وثباته وهيئته وصوته، ومجمل بنائه الجسمي، وجاء استخدام اللون، بصورة فعّالة في استدعاء دوال الإثارة والرغبة الملحة، إقبالا على الحياة

الوثابة واقتحام الحواجز المعيقة له في صراعه الضاري مع الواقع، فقال "كميت" في البيت (55) والكميت هو الأحمر، بما يلقبه من ظلال وتدايعات وآثار نفسية حددها علماء النفس والألوان³⁰ بالإضافة إلى ما يحمله هذا اللون من رسائل قديمة من عالم الأساطير والخيال الخرافي حول الحمرة ولون الدماء وما نسج من أساطير وما كان يمارس من طقوس وشعائر. لم يعدمها العرب حيث ورد أنهم كانوا إذا ساقوا الخيل على الصيد وأغاروا نحوه، فالسابق على غيره في الوصول يخضبون نحره³¹ بدماء ما يمسكونه من الصيد.

وفي البيت (63) يثبت الشاعر القول السالف، حينما يصرح بأن نحر فرسه كان "أبيضاً مرجلاً" تبدو عليه أدماء الهاديات كأنها عصارة حناء حمرتها قانية زاهية لكونها وضعت فوق "شيب مرجل"، ويتضح لنا الآن أن الحمرة التي وصف بها الشاعر فرسه لم تكن حمرة لونه الطبيعي "كميت" في البيت (55)، وكما يعنُّ للقارئ العابر، وإنما هو لون دماء الصيد الذي كان يُخضَّب به الفرس المغوار السريع، الذي يلحق بالصيد قبل غيره، ذهب البعض إلي أن ذلك من بواقي طقوس أسطورية قديمة³²

7- ظهر الماء في هذه الوحدة بصوره وأحواله المختلفة، لدرجة تجعل القارئ المتأنّي يلاحظ أن للشاعر مغزى فنيا وراء استخدام صور الماء في وحدة الحصان، وخاصة في محور وصف هذا الحصان، وكأن الشاعر يريد أن يقول: هذا الحصان بشير بالحلم الأكبر والنصر العظيم والخير العميم، الذي يأتي مع البرق، إنه حلم المطر.

ففي البيت (54) تبدو صورة السيل عند وصف الفرس في اندفاعه "كجلمود صخر حطه السيل من عل"، وفي البيت (55) ينزلق اللبد عن منته كما ينزلق ماء المطر عن الصخرة الملساء "كما زلت الصفواء المتنزل"، وفي البيت (58) يصف الفرس وكأنه يصف ماء المطر المنصب من السحاب بنعته بـ "دريـر" وكذلك في البيت (60) الذي يصف انسيابية حركته وخفة سريانه كالـمطر المنسال بـ "مسيح"، لم يكن امرؤ القيس بدعا في ذلك، حيث ظهرت خيول العرب سابحة مغمورة صورها بالماء حتى في لوحات الحرب³³، كما استخدم الشاعر فوران الماء في القدر وغليانه مزجرا في التعبير عن ثورة الفرس أثناء جريه في صوت اهترامه إذا جاش فيه "حميه غلي مرجل" في البيت (56). هذا التراكم الذي شمل صوراً كثيرة وأحوالاً متعددة للماء والمطر والسيل، في حركته واندفاعه وصوته وغليانه. كل هذا جعل بعض الباحثين يعدون هذه الوحدة في مجملها إنما هي إرهاب

وتَقْدِمة للوحدة القادمة³⁴ والأخيرة، وهي وحدة " البرق والسيل" وترى أنها إنما كحلقة في سلسلة متماسكة من حلقات القصيدة، والتي تُعدُّ أنشودةً متناغمة، يحكي فيها هما واحداً، وينشد هدفاً واحداً.

أما عن علاقة ذلك الفرس بأطراف القصيدة، فلا تخفى العلاقة بين هذا الفرس والشاعر من حيث المغامرة والافتحام، فمحاولة الشاعر في اقتحام جمع العذارى وخدر عنيزة والوصول إلى خباء المرأة (بيضة الخدر)، تقابل اقتحام الفرس لسرب النعاج، مع اعتبار نجاح الفرس فيما فشل الشاعر في تحقيق بعضه، وهذا يدل على أن الحصان معادلٌ موضوعي لشخصية الشاعر في هذه القصيدة، أو قل - إن شئت - بديل نفسي يحقق ما عجز الشاعر عن تحقيقه.

وتأمل مواصفات الحصان من قوته ولونه ونشاطه وإرادته وإصراره وتقوّه، كل هذا يثُم عن علاقة خفية بين نفسيّتي كل من الفرس والفارس، كما تتجلى الصلة بين هذا الفرس والمطر المنشود، الذي يحلم به الشاعر ليسقي به الحي، بل أحياء الجزيرة بأكملها، في سرعته وشموله ليروي كل المواقع المتباعدة (ضارج - الغريب - قطن - السَّار - القُتَّان - كُتَيْقَة - رأس المُجَيْمِر -)، وقوته واندفاعه فلا يترك جذع نخلة ولا أجمًا في طريقه إلا أزاحه، حتى يُدرك أهدافه محققاً النصر، فبينما ينزل المطر مستمراً إذ يزهر الجبل ويثمر ويلقي بعاثه في صحراء الغبيط، كما يلقي اليماني ببضاعته أمام المتسوقين، ليملاً الأرض خيراً وخصباً، فتصبح الطير تصدح ثمة كأنها سكرت مخمورة من الانفعال بجمال الطبيعة، وجبل ثبير يزدان بالزهور ويفرح بنسيم عليل كأنه كبير أناس في (البجاد المزمل).

فالفرس مدرك أيضاً، فبينما رأى سرب النعاج (البقرات) أمامه إذ به يُمسك بأوائها الأماميات (الهاديات) وأواخرها الخلفيات (جواهرها) في آن واحد، وفي زمرة واحدة، فلم تتمكن من التفرق والإفلات منه (في صرة لم تُزِيل) فكانت دماء هذا الصيد بنحره كأنها عصارة الحياء على شعر أشيب مُرجل، فظل الطهاة يحتفلون بوجبة سميئة مبهجة بين صفيف شواء أو بين قدير معجل، فأكلوا وشبعوا وأخصبوا.

ألا يلقي هذان المشهدان بظلال على حلم الشاعر بين ما تصبو إليه نفسه من حلم الحياة والخصب، ليوأجه الجفاف والموت المحقق من الجوع والظما؟.

ناهيك عن تشبيهات الشاعر لهذا الفرس ومواصفاته في مفردات تقور دلالاتها قوةً وحدةً ونشاطاً وشباباً واندفاعاً، وكل هذه المواصفات والتشبيهات تمتُّ بصلّة ما - ولو لم يصرح بها الشاعر لغرض إبداعى - إلى الشاعر نفسه من جهة، والسيل (المطر) من جهة أخرى.

وتأمل المقابلات بينه وبين الشاعر:

وسيطرة صورة الماء: (مِسَح - السابحات - حظه السيل — كما زلت الصقواء بالمتنزل).

علاوة على أدواره التي تتبادل مع كل من الشاعر والسيل على طرفي القصيدة من اقتحام لسرب النعاج يقابل اقتحام الشاعر لجمع النساء أو لخدر عَنِيْزَة، واقتحام المطر (الماء) لصحراء الغبيط؛ مما يجعله متعلقاً بطرفي القصيدة، كالفكرة المحورية أو بؤرة القصيدة؛ لينثُم عن المقولة المركزية أو الجملة الفاعلة التي تتجلى في وحدات القصيدة كل وحدة على حدة، بينما تتوارى خلف صورة هذا الفرس المُخْلِص الذي ينشده الشاعر لحبه الطامئ المأزوم بنكبة الجفاف، والذي تلفه هواجس الموت والفناء والانكسار أمام الواقع المرير.

فيُعرِب هذا الفرس عن جوهر الموضوع الشعري أو العبارة المركزية أو الجملة الفاعلة التي تستوحي الانتصار للحياة وتتحدى الموت وتُصرُّ على البقاء (فلتنبق الحياة)، معبراً بذلك عن الموضوع الرئيس للمعلقة أو الفعل الثابت في مواجهة المتغيرات.

أو هو الجوهر " اللامتغير الذي يُبقي على نفسه عبر كافة المتغيرات"³⁵ هذا الجوهر ومعرفته، يمثل دافعا ملحا للسعي نحو النص وقراءته بإمعان وصبر، حتى ننفذ إلى روحه الكامنة بين خيوطه، ووراء سياقه العام، بكافة علاقاته " من حيث تجليه كبناء نصي"³⁶ في مكونات أدائه السطحية Surface structure أو بنائه العميق Deep structure. فدراسة النص الشعري أقرب إلى أن تكون دراسة " أركولوجية" للروح البشرية، من حيث إن الشعر إنجاز يشير إلى استخدام لغة التصوير الفنية بموازاة لغة التجريد اليومية في ظل الظروف الحياتية، في محاولة للتأثير سلباً أو إيجاباً في هذه الظروف بهذا الإنجاز"³⁷

جاء فرس امرئ القيس في بؤرة هذا النص، ممثلاً جوهره، حيث تعكس مواصفات هذا الفرس ومكانته وعلاقاته الآلية التي حاول الشاعر أن يصمم بها معمارية نصه المزاوغ بغموضه الفني المقصود؛ ليأتي الفرس بمواصفات القوة والنشاط، متوسطاً بين شيخوخة الطلل وشباب السيل، ليستنهض نضارة الخصب والحياة بعد شحوب الجفاف والموت، في إجراءات لغوية على مستوى الأداء السطحي الظاهر للنص على النحو التالي :

1- تكتيف اللغة في ذكر الفرس بمواصفات خاصة تشبع حاجات الشاعر النفسية، وتحقق ما يحلم به من مستهدفات، بتكتيف يوازي تكتيف ذكر الأماكن على جانبي النص (الطلل - المطر) فإذا تعددت مواضع الموت في الطلل: (الدخول

- حَوْمَل - ثَوْضَح - المقرات - العَرَصات - القيعان - لدى سَمُرَات (الحي)،
وتعددت مواضع المطر: (ضارج - العذيب - قطن - الستار - يزيل - كُتْفِيَّة
- القَتَّان - تيماء - ثبيراً - رأس المُجَيَّمَر - صحراء الغبيط)، فقد جاء ذكر
الفرس بمواصفات تشي بمحورية هذا الكائن المِفْتَاح بين هذين الجانبين مثل:

(كُمَيْت - جَيَّاش - ذو اهتزام - يزل بالغلام الخفيف - يلوى بأثواب الثقيل -
درير - كالظبي في أَيْطَلِيه - كنعامه في طول ساقيه - وكالذئب في إرخائه -
وكالغلب في تقريبه - مِسْح - ضليع - مستقيم الذيل ليس بأعزل - طويله يصلُ
إلى ما فوق الأرض - ظهره كصلابة العروس - صدره أشيب مرجل بالدماء
كالحناء بشيب مُرَجَل).

هذه الموصافات علاوة على موازاتها لأماكن كل من الطلل والمطر، فإنك
تلاحظ أنها صفات مبالغ فيها، وقد جعل منها الشاعر موضوعاً شعرياً، ومعادلاً
موضوعياً لنفسه التأثرة المنفضة، التي يريد بها منتصرة فاعلة في هذا الواقع؛
ليجدر الإحساس بالنشوة والفعل المفقود، فليس للحصان وذكره بهذا الشكل بعد
جنسي³⁸، إنما "الشباب والحيوية الدافقة"³⁹ هما المُحرِّك الحقيقي لوصف الفرس
بهذه الموصافات.

لقد حاول امرؤ القيس أن يضيفي الشباب على هذا الفرس بالقوة، فصدره
الأبيض، يعود مزهواً بلون دماء الهاديات الأحمر القاني (كعصارة الحناء على
الشعر الأشيب)، والذي يفور حيوية وشباباً وخصوبة، وفق ما تلقى دلالة هذا اللون
(لون الدم الأحمر) من ظلال في العُرف اللغوي لدى العرب والشعب السامي
عامة⁴⁰، وذلك يوحي بروح الشاعر المقاومة للشيوخوخة والضعف بكل صورته⁴¹.

2- جاءت لوحة الفرس بين لوحتين تمثلان البناء المفارق في جسم المعلقة وهما:
لوحاً (الطلل - المطر)؛ لتأتي صورته مفارقة لصورة الطلل متوائمة مع
صورة المطر، لِيُمَثِّلَ الحُلم الكبير، باهتزاز الكون وعرسه المنشود؛ لتحتفل
به الأرض فإذا بها اهتزت وربت وأنبتت من كل خير وفير، ولتزدان وتزدهر
وتسعد كل الكائنات حتى الطيور "مكاكي الجواء" صارت - كما حلم - ثملة
تصدق طرباً وكأنها سكرت من "رحيق مفلفل".

فكان لدور اللغة في ذكر الفرس بهذه الصورة دلالاته الإيجابية، التي بشر بها
هذا الفرس ليأتي المطر المخلص، الذي سطع الأمل فيه مع أول سنا للبرق المبهج،
فكان المطر قويا حتى جاء في صورة "السيل" - مندفعاً مزيحاً لكل العقبات -
شاملاً عريضاً يُغطي جنبات الجزيرة - غزيراً يغمر الوديان والجبال حتى بدت
رأس المجير (كفلكة مغزل)، مستمراً مدركاً يطول آخره آثاراً أوله!، كل هذه
المواصفات تتطابق مع صورة الفرس المبشر بهذا الحدث المشهود، فمثل ذكر

الفرس بذلك، استحضاراً للحظة المضادة للحظات العجز والانكسار واليأس أمام مشهد (الطلل ورحيل المرأة)، ليجسد القوة والشباب والامتلاء، في زمن الفعل (المطر والري) من خلال بريق الأمل المنتظر، صورة الفرس التي لا تخلو من تعبير عن رمزية وجودية كانت تشاكس خيال الشاعر الجاهلي، وتطرح نفسها بالإحاطة طوال الوقت⁴²

3- بالنظر إلى المعلقة- بوصفها نصاً متكاملًا- بصورة شاملة، تتضح لنا ملامح لغة النص الشعري، كلغة إبداعية تختلف عن لغة التداول اليومي⁴³، وبوصفها أقرب ما تكون من الورقة الحساسة التي تنطبع عليها تكوينات الفكر البشري، وبالأولوية خلجات الشاعر النفسية وهموم جماعته.

فلاحظ في تعبيراته التوتر والارتعاش والحركة الدائبة في اتجاهات متناقضة في لغة وصف الفرس، انعكاساً للنفس الشاعرة، التي أنتجت هذا النص المتوتر والمرتعش، كما أن الفرس مرتعش تماماً!، إنها لغة (بكتوجرافية) يرتجلها الشاعر في كل مرة مُعبراً بها عن موقف يريد تجسيده، فيما يُسمى بـ (القول الشعري)⁴⁴، فينتقل بنا خلال النص بين مواقف مختلفة ومتفاوتة - بل متناقضة - مستخدماً أصوات لغوية بعينها، تفيد الانتقال السريع والمفاجئ والمباغت للقارئ ليجعله ينتقل معه في اتجاهات متغيرة.

- فالمعلقة تبدأ بطلب الوقوف لتغيير حركة المخاطب من السير - المفهوم من السياق - إلى الثبات والسكون للتأمل والبكاء في البيت (1) "قفا نبك"، ويكرر ذلك باستخدام المصدر "وقوفا" عند وصف مشهد وداع المحبوبات عند رحيلهن
- استخدام التعبير المفاجئ "ألا رب" مباشرة في البيت (10) "ألا رب يوم" والبيت (43) "ألا رب خصم"، وبطريقة غير مباشرة بحذف "رُب" والاكتفاء بالواو في البيت (23) "وبيضه خدر"، وفي البيت (33) "وجيد كجيد الرئم"، والبيت (34) "وفرع يزين المتن"، وفي البيت (36) "وكشح لطيف"، وفي البيت (49) "وقربة أقوام". يُعد هذا التعبير ظاهرة أسلوبية تستدعي النظر، ففي ظاهرها تبدي تفككا ونقلًا بين أجزاء النص وأجوائه، وفي جوهرها تعكس تماسكاً في النص وارتباطاً فنياً بين أجزائه التي تبدو متباعدة، رآه بعض النقاد إثباتاً وحضوراً لذات الشاعر وجعلها محورا أساسيا فيه؛ مما جعل الشاعر يقدم سلسلة من أفعال تثبت حضوره؛ ليعوّض العجز والانكسار الذي بات مكوناً أساسيا في هذه الذات⁴⁵، وعده البعض الآخر انشطارا في ذات الشاعر أمام التهديدات الوجودية التي تحيط به، فيحاول الهروب والانتقال إلى أجواء أخرى جديدة تقدم أملا جديداً⁴⁶.

وتبدو آليات الإبداع ومهارات المبدع في هذه الممارسات غير المنطقية في لغة النص، وكأنما يمت الشاعر إلى عالم آخر غير عالم الواقع المعيش، في محاولات مستمرة " لخلق عالم جديد " بتغيير الواقع القائم⁴⁷، أو يقدم رموزاً تمت إلى عالم أسطوري خاص⁴⁸.

وسواء كانت تلك الظاهرة تماسكا للنص أم إبرازاً لذات الشاعر أو انشطاراً لها أمام الطرف القائم، أو كانت حلماً يخلق عالماً مغايراً أو مختلفاً عن عالم الواقع، أو ضرباً من رموز الأساطير، فإن ما لا يختلف عليه اثنان، هو قدرات الشاعر على المراوغة في تشكيل قصيدته وإخراجها في صيغة غامضة غموضاً سامياً بعيداً عن المباشرة والتقريرية، وراقب -إن شئت - حديث الشاعر وذكرياته مع محبوبته، عن مغامراته النسائية، حيث يتوقف لحظة كلما تذكر مغامرة له؛ ليخرج بهذه المغامرة في طيات استرساله الوجداني المتدفق، ولا يدوم وقوفه طويلاً عند هذه المغامرة أو تلك⁴⁹، لتُفسر مواقفه الجنسية المتعددة، ومغامراته المتتالية بطريقته الفنية التي تُوهّمُ بتناقضات وأحاديث مشتتة، في حين تنمُّ هذه المواقف عن حيل الشاعر الفنية التي تتلاعب بأدوات لغوية تتطلب قارئاً قادراً على متابعتها في صبر وأناة مع وعي بأسس هذا البناء اللغوي.

4- يأتي مشهد السيل بمفردياته وصوره التي تجسد تناقضاً وتقابلاً مع مشهد الطلل، كحلم بالمطر يعكس إحساساً بالنداء والطراوة والخصب، والحياة الشبابية المتجددة، مقابل كابوس الطلل الذي يجسد معاناة الجفاف والقحط والضعف المُميت، في الوقت الذي يتواءم مع صورة الفرس الذي كان في حركته ونشاطه بشيراً باحتفالية العرس الكوني الذي احتفلت فيه الأرض واهتزت وربت وأنبئت من كل زوج بهيج، فكان مناسبة أسعدت كل الكائنات مع الشاعر، حتى الطيور (مكاكي الجواء) أصبحت ثملة تصدح طرباً من الجمال والبهجة، وكأنها سكرت من رحيق مفلل، ليعكس لنا الشاعر - في لغة راقية موحية - مدى السعادة والبهجة التي يحلم بها هو لنفسه وللطبيعة بكل مكوناتها حتى الطير⁵⁰.

ولم يكن ذلك الحلم بالسيل إلا دعاءً واستسقاءً للأرض الضامئة، حتى يعيد لها الحياة في احتفال فيضان خصوبي كوني! هكذا شغل الشاعر معلقته من لوحات بدت متباعدة، لا يقتنع أحد بوجود رباط منطقي بين كل منها (لوحات الطلل ومغامراته النسائية الفاشلة بجوار الليل والوادي القفر ولوحات الفرس والصيد والسيل).

إذ يبدو تجاور هذه اللوحات غير منطقي ولا يُستساغ، إنه تجاور (الموت/ الحياة) أو (الضعف / القوة) أو (الجفاف / الخضرة) أو (الشيخوخة / الشباب)،

فكان سكون الموت القابع في الطلل الخرب الجاف يمثل واقعا قائما، فجّر هذا الواقع في نفس الشاعر الإحساس بالضعف والانكسار في مغماراته الفاشلة مع النساء، والانكسار أمام هموم الليل واليأس الذي مثله الذئب في الوادي القفر.

كان هذا الموت بسكونه الخانق في الحي والمنعكس في نفس الشاعر، باعثا لاستحضار حلم المطر المنقذ المجدد الذي يرجوه الشاعر لذاته الحاملة بإشاعة الحياة وبثها في الأرض والطبيعة من حوله، مستخدما بذلك محورا موضوعيا جسّد فيه هذه الذات، واضعا فيه عبارته الفاعلة ومقولته المركزية، إنه الفرس المراوغ بنشاطه وحيويته وذكائه، تماما كما جاء النص مراوغا ومحاورا لقارئه! مُورِّيا عن حكمة مكنونة خلف هذه البنية المخادعة، تظهر تفككا وتضمير ارتباطا! وتجاهر بغموض وتخفي وضوحا!، وكأن الشاعر هنا بمثابة فيلسوف رامز العبارات، أو كاهن غامض التّمتمات، يتلفظ بلغة جاذبة تفيض سحرا وتتضج جمالا، يجهلها الكثير ويدرك أسرارها القراء العارفون والمتصبرون الوقفون على أبوابها ينشدون جواهرها المكنون.

فلنقرأ المعلقة مرة واحدة، واضعين بين أعيننا رؤية هذه الدراسة، من تجليات صورة الفرس وظلالها في كافة أطراف المعلقة، علنا نشعر بما تغياه الشاعر في قرائه وما أراد توصيله من رسائل، ربما نرى المعلقة بعد هذه القراءة بمثابة جملة واحدة، بعد كل ما أحاط بها من اتهامات وشكوك.

- 1 - ثمة علاقة بين هذين العالمين، وهي أن عالم النص مصدره الخيال الذي ينتمي للإنسان السذّي ينتمى بطبيعته إلى عالم الواقع وليس أكثر وهذا ليس معناه تطابق العالمين وخضوعهما لأليات فكرية واحدة، راجع في ذلك بالتفصيل د/علي عبد المعطى البطل، القصيدة الطقوسية نشر مجموعة ميرانا للتأليف والترجمة والبحث العلمى، مصر 1991 م المنيا ص17.
- 2 - راجع عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعى نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ط1 سنة 1990 ص 9 .
- 3- راجع منذر عياشي، القراءة الثانية وفتاحة المتعة، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المملكة المغربية ط1 سنة 1998 ص 10، 11.
- 4 - عبد السلام المسدّي، فى آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس ط1 سنة 1994م.
- 5- يقول الدكتور طه حسين: "ولننظر في المعلقة نفسها، فلننا نعرف قصيدة يظهر فيها التكلف والتعمّل أكثر مما يظهران في هذه القصيدة" راجع كتابه في الشعر الجاهلي تأليف عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1997م، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ص 156: 163. لمتابعة حديثه عن معلقة امرئ القيس الكندي بالتفصيل
- 6 - راجع د/ إبراهيم عبد الرحمن محمد، بين القديم والجديد، مكتبة الشباب، القاهرة 1987م ص104.
- 7 - نفسه ص104
- 8 - راجع فى الدكتور مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار بيروت، لبنان، د . ت، ص 51: 53
- 9 - نفسه ص 57.
- 10- راجع مجلة فصول في النقد الأدبي، د. كمال أبو ديب " نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي " معلقة امرئ القيس (الرؤية الشقية) عدد2 مجلد 4 يناير مارس 1984 م الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1984، وراجع د/ علي البطل القصيدة الطقوسية محاولة في التأويل، مجموعة ميرانا للتأليف والترجمة والنشر المنيا مصر 1991.
- 11- راجع ابن منظور، اللسان مادة " هيكل " وإن كانت العقلية اللغوية قد غلبت ابن منظور وسيطرت على توجيه الدلالة إلى قوله : إن الحصان العالي سمي بـ (هيكل)، والضخم من كل شيء سمي هيكل. إلا أن الأبعاد القديمة للكلمة تظل ماثلة في الخيال عند تأمل المعنى. والضخامة أو العلو الذي يُسمى بسببه الشيء بالهيكل.
- 12- ابن منظور في اللسان "جلم"
- 13 - راجع، شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر سنة 1985 ص 27/26، وراجع تعليق الدكتور سيد نوفل، على شاعرية امرئ القيس الكندي في وصف فرسه وتلويحه بهذا الشكل حيث كان دقيقاً في اختياره كما مثل ما قصده أروع تمثيل، في كتابه شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف مصر 1978م، ص42.
- 14- المعلقات العشر بشروح وتعليقات مختارة من (الزوزني - الشنقيطي - ابن النحاس - التبريزي)، دار الرشيد، دمشق، 1988م ط3، دار الإيمان بيروت.
- 15- الأثافي: هي الأحجار الثلاثة التي كانت توضع عليها القدر "المرجل" لطبخ الطعام، ويوقد تحتها النار، وقد احتفل الشعر الجاهلي بذكر هذه الأثافي خاصة في حديث الطفل.
- 16- راجع الاعشى، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسن مكتبة الآداب مصر سنة 1950 ص 67 في قوله:
إذا أفاق السمساء أعصمت رياح الشتاء واستهلّت شهورها
ترى أن قدرى لا تزال كأنها لدى المقرور أم يزورها
- 17- راجع، نجيب عثمان أيوب، صورة النار في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة المنيا، سنة 1993 ص 128/129

- 18 - راجع ابن منظور، اللسان مادة (درر).
- 19- نفسه مادة (درر).
- 20- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، (جرءان)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د.ت، تبنت هذه الدراسة القيمة، إسقاطات رائعة على الدور الصوتي لألفاظ الشعر الجاهلي في تحقيق المعنى وتأكيد له لدى السامع.
- 21 - المعلقة العشر بشروح مختارة ص 24.
- 22 - راجع محمود شكري الألويسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، تحقيق وشرح محمد بهجت الأثري ، دار الكتب العلمية بيروت د. ت، ص 3 ، 18.
- 23 - د/ إبراهيم محمد علي، صورة اللون في الشعر الجاهلي، ص 35 .
- 24- راجع مطاوع صفدي وإيلي حاوي، موسوعة الشعر العربي، دار الشعب مصر سنة 1970 ص 481 والعندم هو: دم الأخوين في الفارسية، وهو شجر أحمر، وهو دم الغزال مخلوط بلحاء الرض، ويطبخ لتخضب به الجوارى. راجع اللسان مادة (عندم) وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن العندم محرفة من (حم دم) وهو دم الإله القمر المعروف بـ (عم) ويفتقر هذا القول إلى السدليل العلمي .
- .. راجع صورة اللون ص 37.
- 25- ثوار و ثوار : صنم، ومنه ثوار، ودوار، وهو صنم كانت العرب تنصبه يجعلون حولها موضعا يدورون به كطوافهم بالكعبة ، راجع ابن منظور، اللسان (دور).
- 26 - راجع المعلقة العشر بشروح مختارة ص 25، ويقصد بالغلام هنا صاحب الجيد المعم المخول في السابق.
- 27 - راجع الزوزني في شرح المعلقة السبع، دار صادر، بيروت سنة 1998 ص 36 ، وقد فسر الزوزني البيت على هذا المنحى الذي يوافق روايته.
- 28- راجع د/ كمال أبو ديب معلقة أمري القيس "الرؤية الشبقية" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع. العدد الثاني مارس سنة 1984 ص 107
- 29- راجع الزوزني، في شرح المعلقة السبع ص 37
- 30- راجع شكري عبد الوهاب، في الإضاءة المسرحية، ص 126/127
- 31- راجع الألويسي، في بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص 3 ص 18
- 32- راجع د/ إبراهيم محمد علي، صورة اللون في الشعر الجاهلي، ص 35
- 33- راجع الدكتور ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، نشر مكتبة الشباب القاهرة، 1998م.
- 34- راجع معلقة أمري القيس الرؤية الشبقية كمال أبو ديب مجلة فصول مارس سنة 1984 المجلد الرابع العدد الثاني ص 107 - 108
- 35- راجع عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق ص 35.
- 36- تتأزر بنية النص السطحية (تصويريا وتوقيعا ولغويا) مع البنية العميقة له (من حيث التاريخ الثقافي للجماعة) لتحقيق النص أو لتحقيق غايته ، راجع في ذلك د/علي البطل القصيدة الطقسية ص 15
- 37- نفسه ص 22
- 38- راجع د.كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة 1986م ص 278
- 39- راجع د/ مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 88 .
- 40 - راجع د/ أحمد مختار عمر، اللغة واللون- دار البحوث العلمية- الكويت سنة 1982 ص 9
- أ.د/ شكري عبد الوهاب الإضاءة المسرحية ، الهيئة العامة للكتاب مصر سنة 1985 ص 76 .

- وسيرجيمس فريزر، الفصن الذهبى، ترجمة أحمد أبو زيد، دار المعارف، مصر سنة 1971 ط1 ص 103 محمد بن سيرين - تفسير الأحلام دار إحياء الكتب العربية القاهرة ص 8 د.ت، وابن منظور لسان العرب - مادة حمر - تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين، دار الكتب مصر.
- 41 - راجع فالتر براون، الوجودية الجاهلية، مجلة المعرفة السورية العدد 4 لسنة 1963م.
- 42 - راجع الدكتور ثناء أنس الوجود، تجليات الطبيعة والحيوان فى الشعر الأموي، لونجمان للنشر، القاهرة 1998م، ص 66، 67
- 43 - راجع الدكتور على البطل فى (لغة النص الشعري)، " علامات " كتاب نقدى دورى إصدار النادي الأدبى الثقافى بجدة، المملكة العربية السعودية ربيع الأول سنة 1414 سبتمبر سنة، 1993 ص 72 - 74.
- وراجع عبد الكريم حسن المنهج الموضوعى : نظرية وتطبيق ص 42 .
- 44- راجع د/ رمزى البعلبكي - التعبير بالتصاوير الكتابية فى الكتابة العربية والسامية، ص 221، 250 نقلاً عن القصيدة الطوقسية د/ على البطل ص 19، 20
- 45- راجع د/ محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبى - دار الفكر للنشر والتوزيع - القاهرة ص 3 وما بعدها.
- وراجع فى ذلك الدكتور موسى ربابعة الشعر الجاهلى مقاربات نصية، دار الكندى للنشر والتوزيع إربد الأردن سنة 2003 ص 65 .
- 47 - تختلف لغة الإبداع التى يلعب بها الشاعر عن لغة الواقع، كاختلاف الأحلام والحكايات، حيث الأولى تعبير داخلى يعكس العمل الفنى، أما الثانية تعد إيجازاً قسرياً فى الذاكرة السرية
- راجع فى ذلك إريك فروم، اللغة المنسية، مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قببى - المركز الثقافى العربى - بيروت 1993 ص 16 : 17 ، 86 : 98 .
- 48 - راجع د/ على البطل، فى لغة النص الشعري ص 64
- 5- د/ محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري - دار المعارف مصر د.ت ص 44.
- 50- ولم يكن مشهد الماء فى لوحة السيل تعبيراً عن مائية جنسية كما ذهب د/ كمال أبوديب فى دراسته (الرؤية الشبقية - الرؤى المقنعة)، ص 151.

المراجع والمصادر

- 1- إبراهيم عبد الرحمن محمد (دكتور)، بين القديم والجديد، مكتبة الشباب، القاهرة 1987م.
- 2- إبراهيم محمد علي، (دكتور) صورة اللون في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة المنيا، كلية دار العلوم، 1994.
- 3- إريك فروم، اللغة المنسية مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبیس - المركز الثقافي العربي - بيروت 1993
- 4- أحمد مختار عمر (دكتور)، اللغة واللون - دار البحوث العلمية - الكويت سنة 1982.
- 5- الاعشى، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسن، مكتبة الآداب، مصر سنة 1950
- 6- إيلي حاوي، ومطاوع صفدي، موسوعة الشعر العربي، دار الشعب مصر سنة 1970
- 7- ثناء أنس الوجود (دكتورة)
- تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، لونجمان للنشر القاهرة 1998.
- رمز الماء في الأدب الجاهلي القاهرة مكتبة الشباب سنة 1986.
- 8- الزوزني: شرح المعلمات السبع، دار صادر بيروت سنة 1998
- 9 - شرح المعلمات العشر بشروح وتعليقات مختارة بيروت دار الرشيد دمشق، سنة 1988
- 10- سيد نوفل (دكتور) شعر الطبيعة في الأدب العربي دار المعارف، سنة 1978.
- 11- سيرجيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة أحمد أبو زيد، دار المعارف، مصر سنة 1971 ط 1
- 12- شكري عبد الوهاب (دكتور) الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر سنة 1985
- 13- طه حسين، (دكتور) في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس ، 1997م، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.
- 14- عبد السلام المسدي (دكتور)، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط 1 سنة 1994م
- 15- عبد الكريم حسن (دكتور)، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 1 سنة 1990 ص 9 .
- 16- علي عبد المعطى البطل (دكتور):
- القصيدة الطقوسية نشر مجموعة ميرانا للتأليف والترجمة والبحث العلمي - مصر 1991
- في لغة النص الشعري "علامات" كتاب نقدي دورى ص 72 - 74 إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ربيع الأول سنة 1414 سبتمبر سنة 1993.
- 17- فالتر براون، الوجودية الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد 4 لسنة 1963م
- 18- كمال أبو ديب (دكتور)، في النقد الأدبي " نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي، معلقة امرئ القيس (الرؤية الشقية) مجلة فصول، عدد 2 مجلد 4 يناير مارس 1984 م الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1984،
- 19- محمد حسن عبدالله (دكتور)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف مصر د.ت.
- 20- محمد بن سيرين، تفسير الأحلام، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين دار إحياء الكتب

- العربية، القاهرة د.ت.
- 21- محمد العبد(دكتور)، اللغة والإبداع الأدبي- دار الفكر للنشر والتوزيع - القاهرة د.ت
- 22- محمد النويهى(دكتور)، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،(جرءان)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د.ت.
- 23- محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق وشرح محمد بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت د. ت.
- 24- مصطفى ناصف، (دكتور)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار بيروت لبنان، د . ت.
- 25- مطاوع صفدي، وإيلي حاوي، موسوعة الشعر العربي دار الشعب مصر سنة 1970.
- 26- منذر عياشي (دكتور) القراءة الثانية و فاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المملكة المغربية، ط1 سنة1998،.
- 27- ابن منظور، اللسان ، دار المعارف مصر، د.ت .
- 28- موسى ربابعة (دكتور)، الشعر الجاهلي مقاربات نصية، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد الأردن سنة 2003،
- 29- نجيب عثمان أيوب (دكتور)، صورة النار في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة المنيا سنة 1993 .

